

## La poesia e il memorabile

di  
Lucia Dell'Aia

*La poesia e il memorabile*, in *Lo scrigno delle segnature. Lingua e poesia in Giorgio Agamben*, a cura di L. Dell'Aia e J. D'Alonzo, Istituto Italiano di Cultura, Amsterdam 2019 pp. 11-22.

A conclusione del breve e intenso saggio *Ninfe*, Giorgio Agamben evoca, a proposito dell'atlante *Mnemosyne* di Warburg, una vicinanza fra Clio, la Musa della storia, e Melpomene, quella della poesia tragica, secondo una suggestione proveniente da un saggio di Jolles del 1925<sup>[1]</sup>. Il fugace riferimento all'indiscernibilità delle due muse sarà per noi il punto di partenza della riflessione che ci accingiamo a svolgere sulla concezione agambeniana della lingua come «scrigno delle segnature», ovvero come «archivio delle somiglianze immateriali»<sup>[2]</sup>.

Occorrerà con ogni evidenza chiarire preliminarmente quale sia in Agamben il legame fra la teoria delle segnature e la concezione della lingua e della poesia, muovendosi all'interno della sua complessiva produzione scritta, e risalire alla suggestione di Clio e Melpomene di Jolles per illuminare quanto di essa è rimasto nel suo pensiero e come ha dialogato con le altre molteplici suggestioni poetiche e filosofiche.

Risalendo alla tradizione platonica rinascimentale di Paracelso, e in particolare al IX libro del trattato *De natura rerum*, che porta il titolo *De signatura rerum naturalium*, Agamben recupera la teoria della segnatura come forma di conoscenza attraverso la quale «tutto ciò che è nascosto viene trovato», dato che secondo Paracelso non vi sarebbe nulla di esteriore che non sia annuncio dell'interno<sup>[3]</sup>. In tale contesto, considerando che anche le lettere dell'alfabeto sono delle segnature, e riflettendo sull'apporto dato alla riflessione anche dal *De signatura rerum* di Jakob Böhme, Agamben rilegge il concetto di segnatura distinguendolo nettamente da quello di segno, dato che nella lingua la segnatura «non coincide con il segno, ma è ciò che rende il segno intellegibile». Il segno, infatti, in sé sarebbe muto e necessita, per produrre conoscenza, di essere animato in una segnatura<sup>[4]</sup>. La segnatura non è del resto nemmeno il significato a cui il segno rimanderebbe, ma è ciò che, insistendo sulla relazione fra *signans* e *signatum*, la sposta e la disloca in un altro ambito, «inserendola in una nuova rete di relazioni prammatiche ed ermeneutiche»<sup>[5]</sup>.

Così come i cosiddetti segni dello zodiaco sono delle segnature che rimandano ad una relazione di somiglianza fra la costellazione e i nati sotto il segno, implicando una relazione fra il macrocosmo e il microcosmo, così la segnatura originaria, cioè la lingua, si definisce a partire da una somiglianza fra i nomi e le cose, ma proprio

questo caso obbliga a intendere la somiglianza non certo come qualcosa di fisico, ma di immateriale. Ecco perché, come dicevamo all’inizio, per Agamben la lingua, in quanto scrigno delle segnature, è l’archivio delle somiglianze immateriali.

Attraverso un uso assai sapiente della teoria rinascimentale delle segnature e attraverso la mediazione della riflessione di Foucault, di Melandri e di Benveniste, Agamben costruisce una sua teoria delle segnature alla luce della quale rilegge in una chiave interpretativa nuova, fra le altre cose, anche quella che Warburg chiamava la ‘scienza senza nome’, che potrebbe essere così definita una «archeologia delle segnature»[6]. Quando Warburg costruisce l’atlante *Mnemosyne*, esso è molto di più che un repertorio iconografico. Prendendo in considerazione quella che Warburg chiama la *Pathosformel* «Ninfa», ovvero la figura femminile in movimento, Agamben si interroga su quale sia la relazione che tiene insieme le singole immagini, le quali non sono disposte in ordine cronologico con l’intento di risalire all’archetipo da cui tutte deriverebbero. Nessuna di esse, sempre secondo il filosofo italiano, sarebbe l’originale, così come nessuna di esse sarebbe semplicemente una copia. Perciò la *Pathosformel* di Warburg è un ibrido di archetipo e fenomeno[7].

Se Agamben rilegge la storiografia warburghiana alla luce dell’archeologia delle segnature, possiamo così meglio comprendere che cosa egli intenda per somiglianze immateriali, le stesse che abbiamo chiamato in causa per la lingua. A tenere insieme, infatti, le diverse immagini della Ninfa, che nella terminologia agambeniana è una segnatura, sono proprio queste somiglianze immateriali che lo studioso o l’artista deve cogliere. La Ninfa non è né un segno né un simbolo, ma una segnatura che acquista leggibilità solo se si è in grado di cogliere in ciascuna di esse l’archè. Quest’ultima, del resto, non è un’origine presupposta nel tempo, ma si situa all’incrocio fra la diacronia e la sincronia, tanto che illumina e rende intellegibile il presente del ricercatore così come il passato del suo oggetto, mettendo il passato e il presente in una «costellazione esemplare»[8].

Le somiglianze immateriali sono allora un campo di forze storiche tra passato e presente che lo studioso deve essere in grado di cogliere per restituire il suo oggetto di studio alla comprensione e alla leggibilità per il presente, il quale presuppone sempre un rapporto con il passato. Secondo Agamben, quindi, a Warburg va il merito straordinario di aver intuito la persistenza mnestica delle immagini trasmesse dalla memoria storica, le quali non sono mai inerti e possono essere rianimate dal soggetto storico quando esso riesce a ritrovare quelle somiglianze immateriali che erano sfuggite alle generazioni precedenti e così rimette in moto un passato che sembrava ormai fermo e inaccessibile[9].

Nell’atlante di Warburg, come in uno specchio di Narciso, si può afferrare «la pura materia storica», dato che in esso si raccolgono «tutte le correnti energetiche che avevano animato e ancora continuavano ad animare la memoria dell’Europa, prendendo corpo nei suoi fantasmi»[10].

Proprio la parola ‘fantasmi’ qui usata ci consente di chiarire quale sia nel pensiero di Agamben il legame fra la storia e la poesia, che stiamo tentando di mettere in luce

con la nostra argomentazione, partita dalla suggestione della sovrapposizione fra le muse Clio e Melpomene. Agamben scrive che «la storia dell'umanità è sempre storia di fantasmi e di immagini», dal momento che «le immagini sono il resto, la traccia di quanto gli uomini che ci hanno preceduto hanno sperato e desiderato, temuto e rimosso». Inoltre, continua il filosofo, è solo «nell'immaginazione che qualcosa come una storia è diventata possibile», grazie ad una ricomposizione dialettica delle sopravvivenze, dei resti, dei frammenti<sup>[11]</sup>.

Chiedendosi di che cosa sia fatta una immagine, intesa come un fantasma o uno spettro, Agamben sostiene che essa sia precisamente una segnatura, cioè è caratterizzata da quei «segni, cifre o monogrammi che il tempo scalfisce sulle cose», pertanto il suo essere è sempre «intimamente storico»<sup>[12]</sup>. In riferimento alla città spettrale per antonomasia, Venezia, anch'essa scrigno di segnature, Agamben riflette sulla spettralità come forma di vita, anche se postuma o complementare. Lo spettro di Venezia «non è più ai veneziani né, certamente, ai turisti che [...] potrebbe ancora apparire»; infatti, se anche tutte le città e le lingue d'Europa sopravvivono ormai come fantasmi, «solo a chi avrà saputo di questi farsi intimo e familiare, ricompitarne e mandarne a mente le scarne parole e le pietre, potrà forse un giorno riaprirsi quel varco, in cui bruscamente la storia – la vita – adempie le sue promesse»<sup>[13]</sup>.

Rileggendo alla luce del concetto di segnatura anche la teoria delle immagini dialettiche di Benjamin, la quale per Agamben è un lascito warburghiano, egli riflette sul fatto che la poesia è ciò che resta della lingua, dopo che di essa sono state disattivate le normali funzioni comunicative e informative. Pertanto, la lingua della poesia, la lingua che resta, «ci è cara e preziosa, perché chiama ciò che si perde»<sup>[14]</sup>. Infatti, secondo Agamben, «l'immagine di pensiero» di cui parla Benjamin sarebbe da intendersi, come l'allegoria rinascimentale, un mistero «in cui ciò che non può essere esposto discorsivamente per un attimo brilla attraverso le rovine del linguaggio»<sup>[15]</sup>.

Per chiarire ulteriormente il legame fra Clio e Melpomene in Agamben, occorre precisare che per lui la scienza delle segnature, per quanto corra parallela alla storia delle idee e dei concetti, tuttavia non va ad essa sovrapposta. La semplice storia dei concetti può risultare non sufficiente a inseguire le dislocazioni che le segnature operano nella tradizione delle idee, dato che esse agiscono spostando i concetti e i segni da una sfera all'altra senza ridefinirli semanticamente<sup>[16]</sup>.

Come abbiamo già detto, infatti, cogliere le somiglianze immateriali non significa risalire cronologicamente ad una *archè*, ma confrontare il fenomeno con qualcosa che era nel passato, di cui sopravvive ancora parte nel presente.

Nel caso specifico della poesia, intesa come sopravvivenza di una lingua morta, Agamben sottolinea il fatto che in essa si condensano immagini mobili, ma senza vita, anche se è possibile, quasi per incanto, che il poeta le rianimi e che le renda di nuovo canto, musica e voce. Se è vero che parlare e poetare significa fare esperienza della lettera come morte della lingua e della voce, tuttavia il mitologema originale della poesia prevede proprio la memoriale conservazione della voce nella lettera<sup>[17]</sup>.

Il poeta, infatti, è «colui che nella parola genera la vita» e tale vita presuppone una mutazione antropologica, dal momento che essa «è sottratta tanto al vissuto dell'individuo psicosomatico che all'indicibilità biologica del genere»<sup>[18]</sup>. Il poeta italiano a cui, per Agamben, può ascrivere più in profondità la volontà e la coscienza di operare in una lingua morta, cioè individuale e artificialmente costruita, è Pascoli, per il quale la voce infantile che detta la poesia è una voce morta, così come è una lingua morta la sola che ne raccoglie il dettato<sup>[19]</sup>. Ma più in generale, è di questa specie enigmatica il rapporto della poesia italiana con la sua madre lingua, quasi che la si possa ritrovare solo se la si sente morta: forse, a detta del filosofo, «la morte di Beatrice condiziona [...] tutta la nostra tradizione letteraria e Laura (l'aura) di Petrarca non è che il fiato della voce – e questo, alla fine, solo 'aura morta'»<sup>[20]</sup>. Se la poesia è ciò che resta della voce e della lingua nelle morte lettere, le quali però per incantesimo si rianimano, allora la stessa può essere definita come qualcosa di «indistruttibile, che resta e resiste a ogni manipolazione e a ogni corruzione». La poesia è costituita da quella lingua che resta «anche dopo l'uso che ne facciamo negli SMS e nei tweet»; questa particolare lingua, infatti, «può essere infinitamente distrutta e tuttavia rimane». Sempre secondo Agamben, memore di una lunga tradizione di riflessione filosofica platonica, la lingua della poesia ha uno stretto rapporto con il nome, definendosi a partire da ciò che chiama, cioè da quell'«elemento della lingua che non discorre e non informa, che non dice qualcosa di qualcosa, ma nomina e chiama»<sup>[21]</sup>. Per tale ragione, quindi, sempre tenendo conto della riflessione che Agamben svolge sul pensiero della voce in Pascoli, per quest'ultimo poeta, a suo dire, non dovremmo parlare propriamente di fonosimbolismo. Infatti, la poesia di Pascoli non rimanderebbe al simbolo, ma, stando alla terminologia che Agamben ha sviluppato in anni successivi al saggio su Pascoli, proprio alla segnatura, ovvero ad una intenzione di significato originaria che ha luogo nelle lettere, nei *grammata*; tale costellazione di significati metterebbe in relazione le morte stagioni dell'uomo con la presente e viva.

Abbiamo già sottolineato il fatto che la segnatura in Agamben si definisce a partire da un flusso di somiglianze immateriali che si cristallizzano e si condensano in una immagine o fantasma, secondo la terminologia delle poetiche medievali. Quando Agamben, nel libro *Profanaçioni*, si interroga sulla natura delle immagini a partire dalla speculazione dei filosofi medievali, sottolinea che in particolare, per loro, le immagini riflesse negli specchi hanno una singolare caratteristica: esse non sono una sostanza, ma un accidente, dato che tali immagini non si trovano nello specchio come in un luogo, ma come in un soggetto. Questa riflessione porta il filosofo ad indagare la natura insostanziale dell'immagine e a ricavare da ciò una delle sue peculiarità, ovvero il fatto che essa è generata dalla presenza di chi la contempla: il suo essere perciò è quello di una continua generazione. Allo stesso tempo, quindi, l'immagine è un essere la cui essenza è la visibilità, la parvenza<sup>[22]</sup>.

Il carattere *in fieri* della filosofia agambeniana ci consente di mettere in relazione queste riflessioni sull'immagine con la teoria delle segnature e di specificare

l'importanza di tali acquisizioni anche per comprendere meglio la relazione fra la teoria delle segnature e la lingua poetica. Infatti, come l'immagine riflessa negli specchi, la segnatura che l'artista o lo studioso rintraccia nella poesia è precisamente quel fantasma (quello spettro) che appare grazie alla presenza di chi contempla e, come abbiamo detto, mette in gioco tanto il passato di chi l'ha prodotta che il presente di chi osserva.

Ci chiediamo, a questo punto, in quale modo lo studioso o il poeta riesca a costruire una costellazione esemplare di significato grazie alla segnatura. In altri termini, ci chiediamo che cosa significa che la poesia possa dare origine, nella sua interpretazione, ad un flusso di correnti storiche che procedono in senso sincronico e diacronico, e che cosa significa che la poesia abbia un legame così stretto con la storia. Nella riflessione di Agamben, ogni sguardo volto a cogliere la segnatura impressa dal passato sulle cose può definirsi 'moderno', a patto che a questa parola si dia lo spessore che proviene dalla storia del suo uso. Derivando dal latino *modo* e *modus* (poco fa, recentemente), il moderno implica sempre un lieve scarto temporale rispetto all'ora. La prima apparizione di questo termine, dalle ricerche di Agamben, risulta attestata in una lettera di Gelasio I che distingue le *admonitiones modernae* dalle *antiquae regulae*. Se quindi il moderno può definirsi sempre e solo a partire dallo scarto rispetto al passato, esso non è mai ciò che si contrappone all'antico, ma è sempre colui che «comprende che solo quando qualcosa 'ha fatto il suo tempo' diventa veramente urgente e attuale»<sup>[23]</sup>. Pertanto, a detta di Agamben, un'etica e una politica all'altezza del nostro tempo implicherebbero l'assunzione di questo particolare compito, ovvero «salvare l'epoca e la società dalla loro erranza nella tradizione» in modo da «afferrare il *bene* – indifferibile e non epocale – che era in esse contenuto»<sup>[24]</sup>.

Lasciando ad un momento successivo di questo saggio l'analisi di quanto per Agamben nella poesia vi sia di intrinsecamente storico, per via del particolare uso della temporalità presupposto dal verso e dal racconto, intendiamo ora riprendere la suggestione di Clio e Melpomene di Jolles da cui aveva preso le mosse la nostra riflessione. L'indiscernibilità fra la musa della storia e quella della poesia tragica, condivisa da Agamben, può aiutare ad illuminare il significato più profondo della teoria delle segnature alla luce della quale il filosofo italiano rilegge anche il concetto di *Pathosformel* di Warburg. Per fare ciò è utile tenere conto anche della comune traccia pulsante di significato rinvenibile fra la *Pathosformel* di Warburg e il concetto di 'Forme semplici' di Jolles<sup>[25]</sup>.

Jolles, infatti, in risposta ad una affermazione di Huizinga, si chiede «se Clio non sia in sé stessa una sorta di Melpomene», dato che la 'storia' potrebbe essere una sorta di 'poesia' «che non conosce in senso stretto alcuna forma letteraria, ma non può fare a meno di servirsi delle forme semplici», ovvero di una disposizione mentale precisa che presuppone una particolare catena incessante di pensieri. Secondo Jolles, il metodo storiografico potrebbe avere alla base la stessa disposizione mentale che è alla base della forma del Memorabile, ovvero un modo di raccontare per cui «ogni

dettaglio dell'insieme ha un significato e si relaziona agli altri e a sua volta riceve senso e significato nell'insieme». Nella forma del Memorabile, sempre secondo Jolles, «due avvenimenti diversi senza fra loro alcun rapporto logico sono posti l'uno accanto all'altro in modo che si illuminino a vicenda» e, anche se sono enunciati separatamente, «la nostra elaborazione del concreto vi legge contemporaneamente un rapporto di antitesi, comparazione, commento, interpretazione di tutti gli elementi che si corrispondono, generando il suo senso profondo». In definitiva, quindi, per Jolles, il compito della storiografia è quello di «creare la storia attraverso le forme in cui essa ci appare a partire da una disposizione mentale particolare»<sup>[26]</sup>. Come sottolinea sempre Jolles, il genere del Memorabile affonda le sue radici negli *Apomnemonemata* (Memorabili) del mondo greco. Questa espressione, che designa un genere di scrittura, fu usata forse per la prima volta come titolo da Senofonte in uno scritto che intendeva presentare la personalità di Socrate, dopo la sua morte, non secondo una opinione personale, ma lasciando che la sua figura emergesse liberandosi da un avvenimento impresso nella memoria. A detta di Jolles, infatti, nel Memorabile agisce «la disposizione mentale dell'effettivo»: essa consente di cogliere «ciò che è effettivamente presente nell'avvenimento», grazie al fatto che un elemento di ordine superiore si separa dalla serie dei fatti correlati fra loro e, da quel momento in poi, tutti i particolari vengono riferiti a tale ordine superiore in una relazione significativa. Mentre nell'*exemplum* si comprende un avvenimento a partire da un valore astratto di ordine generale, nel Memorabile ad emergere è un fatto concreto e grazie ad esso «ogni cosa diviene tangibile» e si fa strumento grazie al quale separare e rendere concreto ciò che si presenta come una mescolanza indifferenziata<sup>[27]</sup>.

A nostro avviso, dato il nucleo generativo comune fra la teoria delle 'Forme semplici' di Jolles e quella della *Pathosformel* di Warburg, potremmo trovare in questa particolare riflessione di Jolles sul Memorabile un ulteriore spunto di analisi per comprendere la teoria delle segnature di Agamben rispetto alla concezione della poesia, e in particolare rispetto alla ricerca dell'*archè* nel flusso delle correnti storiche da cui è attraversata l'opera d'arte. Potremmo quindi interpretare l'*archè* agambeniana proprio come quell'elemento effettivo di ordine superiore che si stacca dalla successione indifferenziata degli altri elementi significanti e che consente una leggibilità delle segnature impresse dalla storia.

L'indiscernibilità fra Clio e Melpomene a cui fugacemente Agamben fa riferimento, quindi, può nascondere delle implicazioni ben più profonde nella sua riflessione estetica. Nel libro *Il fuoco e il racconto*, egli si interroga sul fatto che lo stesso termine 'storia' designi «tanto il decorso cronologico delle vicende umane quanto ciò che la letteratura racconta, tanto il gesto dello storico e del ricercatore quanto quello del narratore»<sup>[28]</sup>. D'altra parte, però, Agamben sottolinea la situazione paradossale per cui dove c'è il racconto ormai il fatto storico originario si è perduto ed esso si è chiuso per sempre in un'immagine. Ci piace trascrivere per intero il passo di Scholem<sup>[29]</sup>, citato da Agamben<sup>[30]</sup>, che riporta un aneddoto relativo alla mistica ebraica, utile per fare riferimento al rapporto fra storia e letteratura:

Quando il Baal Schem, il fondatore dello chassidismo, doveva assolvere un compito difficile, andava in un certo posto nel bosco, accendeva un fuoco, diceva le preghiere e ciò che voleva si realizzava. Quando, una generazione dopo, il Maggid di Meseritsch si trovò di fronte allo stesso problema, si recò in quel posto nel bosco e disse: ‘Non sappiamo più accendere il fuoco, ma possiamo dire le preghiere’ – e tutto avvenne secondo il suo desiderio. Ancora una generazione dopo, Rabbi Mosche Leib di Sassov si trovò nella stessa situazione, andò nel bosco e disse: ‘Non sappiamo più accendere il fuoco, non sappiamo più dire le preghiere, ma conosciamo il posto nel bosco, e questo deve bastare’. E infatti bastò. Ma quando un’altra generazione trascorse e Rabbi Israel di Rischin dovette anch’egli misurarsi con la stessa difficoltà, restò nel suo castello, si mise a sedere sulla sua sedia dorata e disse: ‘Non sappiamo più accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia’. E, ancora una volta, questo bastò.

Secondo Agamben, in questa storia è nascosta una allegoria della letteratura, la quale può definirsi come «memoria della perdita del fuoco», dato che l’umanità, nel corso della sua storia, non fa altro che smarrire a poco a poco il ricordo di quel che la tradizione le aveva insegnato, ma di tutto ciò gli uomini possono ancora raccontarsi la storia<sup>[31]</sup>. Nella storia degli uomini, quindi, tutto va incontro ad un inesorabile decorso e alcune immagini diventano insignificanti e inerti, fino a quando esse ritrovano il loro incanto: e così «il fuoco, che può soltanto essere raccontato, il mistero, che si è integralmente delibato in una storia, ora ci toglie la parola, si è chiuso per sempre in un’immagine»<sup>[32]</sup>.

L’archeologia delle segnature, quindi, è la sola via di accesso alla comprensione del presente, perché «l’essere si dà sempre come un passato» e Agamben esprime la sua perplessità rispetto al predominio, cui oggi si assiste, nell’ambito delle scienze umane, di modelli provenienti dalle scienze cognitive<sup>[33]</sup>. Tale spostamento del paradigma epistemologico fa prevalere l’idea che l’ancoraggio ontologico di tale studio sia il sistema neuronale o il codice genetico dell’*homo sapiens*, anch’esso, in ultima analisi, storicizzabile, se pensiamo ai processi di antropogenesi. Sarebbe pertanto più opportuno ripensare ad un ancoraggio ontologico che si situi in un evento storico originario, l’*archè* di cui abbiamo già detto, «per guardare all’essere come a un campo di tensioni essenzialmente storiche»<sup>[34]</sup>.

D’altra parte, se pensiamo alla storicità interna al dispositivo poetico, siamo in grado di affermare che alle mutazioni antropologiche, prodotte dal tempo storico, corrispondono anche le mutazioni poetologiche, interne allo spazio temporale della poesia e dei versi. Quando il filosofo analizza i *Versi livornesi* di Caproni per la madre Annina Picchi, nel *Seme del piangere*, riflette sulla mutazione antropologica prodotta nella sua poesia, che consente al poeta di intrattenere un rapporto d’amore con la

madre-giovinetta grazie ad una sorta di «sciamanesimo temporale» che disloca le biografie in un altro tempo. La poesia, pertanto, ha la potenzialità di effettuare inversioni temporali e scambi filogenetici «in cui le gerarchie familiari diventano irriconoscibili»<sup>[35]</sup>. E del resto, l'unità di poesia e vita che è in gioco nella poesia consente che il singolo uomo, nel medio della lingua, esperisca questa unità, compiendo, nell'ambito della sua storia naturale, «una mutazione antropologica altrettanto decisiva di quanto fu, per il primate, la liberazione della mano nella stazione eretta, o, per il rettile, la trasformazione degli arti che lo mutò in uccello»<sup>[36]</sup>. Se rimaniamo nell'ambito della riflessione sulla temporalità interna della poesia, possiamo ricordare gli importanti studi compiuti da Agamben intorno al congegno temporale presupposto da alcuni particolari schemi di rima. Da quando quest'ultima è diventata un principio costruttivo essenziale della poesia, è stato possibile intendere il poema quasi come «un congegno temporale» dotato di un suo proprio tempo interno che forma delle vere e proprie «costellazioni ritmiche». Si prenda come esempio la sestina, costituita dallo schema della *retrogradatio cruciata*, ovvero da un sistema in cui vi sono sei parole-rima distribuite in sei stanze secondo una precisa scansione, cui si aggiunge una *tornada* finale, che combina in tre versi le stesse sei parole-rima. La sestina presuppone una alternanza precisa di inversione e di progressione che la rende un universo temporale chiuso: se essa avesse una settima strofa, essa sarebbe uguale alla prima. La *tornada*, quindi, nell'interpretazione agambeniana, riprendendo e ricapitolando le parole-rima in una nuova sequenza, «esibisce insieme la loro singolarità e la loro segreta connessione»<sup>[37]</sup>. Se dovessimo adottare la terminologia di Jolles, lo schema metrico della sestina rimanderebbe alle 'Forme semplici' del Memorabile, proprio perché in essa elementi diversi si illuminano a vicenda e producono senso, partendo da una mescolanza indifferenziata da un punto di vista semantico.

Se, invece, decidiamo di non considerare lo schema della rima, ma cerchiamo di andare a fondo della definizione di verso, Agamben riflette sul suo difficile statuto e sulla sua indistinguibilità dalla prosa, a meno che non si consideri il suo andare a capo come la necessità di porre un limite metrico a uno sintattico. La poesia, quindi, vive nell'intimo discordo fra suono e senso e ciò che esibisce questa sua caratteristica è proprio l'*enjambement*, il quale è, appunto, da intendersi come una «non-coincidenza e sconnesione fra elemento metrico e elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso»<sup>[38]</sup>. Ogni verso in cui l'*enjambement* non è presente va quindi considerato come un verso con *enjambement* zero, come avviene ad esempio nella poesia di Petrarca, mentre va considerata prosa quel discorso in cui ciò non è possibile. Il caso dell'*enjambement*, ovvero dell'inarcarsi del verso sul verso successivo, esibisce per Agamben «l'originaria andatura bustrofedica della poesia», ovvero la sua essenziale prosimetricità. La versura, innominata nei trattati di metrica, e definita dalla possibilità dell'*enjambement*, «è un gesto ambiguo, che si volge a un tempo in due direzioni opposte, all'indietro (verso) e in avanti (prosa)». Da questo punto di vista, per il filosofo, va valorizzato come non certo episodico il caso della proposta

dantesca della *Vita nuova*, data anche la precoce attestazione del prosimetro nella *satura* latina<sup>[39]</sup>.

La natura bustrofedica della poesia, il suo essenziale volgersi in avanti e indietro, richiama, a nostro avviso, ancora una volta, come nel caso dell'analisi dello schema della sestina, un movimento spazio-temporale della composizione che, attraverso le sue pulsazioni interne, crea un tempo altro, gettato fra il passato della composizione e il presente del lettore.

In conclusione, quindi, ci sembra che nello studio di Agamben sulla poesia vi siano due nuclei essenziali di riflessione che richiamano il rapporto con la storia, in senso ampio e generale. In primo luogo, come abbiamo appena illustrato, il modo interno di organizzarsi del ritmo e del senso, che producono una dialettica del tempo e dello spazio che si muove fra passato e presente. In secondo luogo, l'essenziale interpretazione dell'immagine poetica come un fantasma, uno spettro, e quindi come una segnatura, la quale, similmente ad una immagine riflessa nello specchio, implica la vicinanza fra il passato di chi la produce e il presente di chi la contempla.

Riteniamo, infine, che il grande merito della ricerca agambeniana sia quello di unire la riflessione sulla poesia ad uno studio ben più ampio che riguarda la storia delle idee, l'archeologia delle segnature, la storiografia, l'estetica e la politica. E se il suo pensiero apparisse ad alcuni non originale, Agamben risponderebbe in tal modo, come ha fatto in una recente intervista: «Se dovessi fare una raccomandazione ai giovani studiosi, sarebbe proprio di non cercare a ogni costo l'originalità, ma di applicarsi piuttosto a raccogliere e a continuare ciò che negli autori che amano è rimasto incompiuto o non detto»<sup>[40]</sup>. E se tale affermazione apparisse come l'ammissione da parte sua di essere solo un epigono, egli darebbe conferma anche di questo: «Una cosa vorrei che apparisse con chiarezza: che io sono un epigono nel senso letterale della parola, un essere che si genera solo a partire da altri e non rinnega mai questa dipendenza, vive in una continua, felice epigenesi»<sup>[41]</sup>. Del resto, non ci è dato di conoscere altro modo in cui storicamente si sia prodotto il sapere.

Ciò che resta della lezione magistrale di Agamben sulla poesia è l'idea di un «presente immaginario» applicato all'esperienza della lettura poetica, nella quale la successione si inverte in regressione e così di fatto «ciò che ha luogo non è una lettura progressiva, ma il divenire di una memoria», dato che la grande poesia non può leggersi, «si compita piuttosto attraverso una serie di ricordi staccati e indimenticabili che emergono da un punto immemorabile al di fuori del tempo»<sup>[42]</sup>. Qualcosa di simile avviene anche secondo lui in alcuni degli affreschi di Giandomenico Tiepolo sul tema di Pulcinella, oggi conservati a Ca' Rezzonico a Venezia. In essi il mondo storico è incastonato tra due universi mitici e intemporalmente: «come al vecchio mondo storico corrisponde, nel mito, il mondo semiferino (o semidivino) dei satiri e dei centauri, così al mondo nuovo che viene corrisponde, nel sogno, il mondo più o meno che umano di Pulcinella». Il vecchio pittore stabilisce tra i satiri e Pulcinella una costellazione di significato grazie alla quale si ricapitolano e si mettono in relazione due epoche fra loro lontanissime e così sostituisce ai protagonisti umani

delle vicende storiche degli esseri semianimali. In tal modo, nel ‘presente immaginario’ di chi osserva, «gli ultimi uomini, nelle loro fogge desuete, escono di scena in un ridicolo minuetto e lasciano il posto ai nuovi, imprevedibili attori: i satiri, i Pulcinella»<sup>[43]</sup>.

## Note

1. Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 57.
2. Id., *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 38.
3. Ivi, p. 35.
4. Ivi, p. 44.
5. Ivi, pp. 42-43.
6. Ivi, p. 59.
7. Ivi, pp. 30-31.
8. *Ibidem*.
9. *Ninfe*, cit., pp. 25-26.
10. Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2010, p. 146 e 136.
11. Id., *Ninfe*, cit., pp. 56-57.
12. Id., *Dell'utilità e degli inconvenienti di vivere fra spettri*, in *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, pp. 59-65.
13. Ivi, p. 65.
14. Id., «Che cosa resta?», in [www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta](http://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta) [dicembre 2018].
15. Id., *La ragazza indicabile*, in Giorgio Agamben, Monica Ferrando, *La ragazza indicabile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Electa, 2010, pp. 7-32; la citazione è a p. 25.
16. Id., *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 16.
17. Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 71-72.
18. Ivi, p. 88.
19. Ivi, p.70.
20. Ivi, p. 71.
21. Id., *Che cosa resta?*, cit.
22. Id., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 59-62.
23. Id., *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014, pp. 224-225.
24. Id., *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 72; corsivo nel testo originale.
25. Si veda Silvia Contarini, *Introduzione*, in André Jolles, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003, versione epub.
26. André Jolles, *Clio e Melpomene*, in Id., *I travestimenti della letteratura*, cit., versione epub.
27. Id., *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura*, cit., versione epub.
28. Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, pp. 10-11.
29. Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, traduzione italiana di Guido Russo, Torino, Einaudi, 1993, p. 353.
30. Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, cit., p. 7.
31. Ivi, p. 8.
32. Ivi, p. 16.
33. Id., «Homo Sacer. Intervista a Giorgio Agamben» intervista a cura di Antonio Lucci pubblicata in [www.doppiozero.com/materiali/homo-sacer-intervista-giorgio-agamben](http://www.doppiozero.com/materiali/homo-sacer-intervista-giorgio-agamben) [ottobre 2018].
34. Id., *Signatura rerum*, cit., p. 111.
35. Id., *Categorie italiane*, cit., pp. 89-90.
36. Ivi, pp. 88-89.

37. Id., *Il tempo che resta. Un commento alla 'Lettera ai Romani'*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 77-84.
38. Id., *Idea della prosa*, cit., pp. 19-21.
39. Ivi, p. 20.
40. Id., *Homo Sacer. Intervista a Giorgio Agamben*, cit.
41. Id., *Autoritratto nello studio*, Roma, Nottetempo, 2017, p. 42.
42. Ivi, pp. 90-91.
43. Id., *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2015, pp. 32-34.